



**Cuaderno
de bitácora**

¿DÓNDE ESTÁS, ULALUME, DÓNDE ESTÁS? de Alfonso Sastre

CUADERNO DE ESCRITURA

Voy a empezar a escribir esta obra

En este día 12 de septiembre (1989) ya puedo decir que he acopiado los materiales necesarios sobre la vida de Edgar Allan Poe, con ocurrencias importantes para el tratamiento teatral del tema, o sea, para escribir la obra, que ha de titularse seguramente «La noche esperaba en Ulalume», título raro que he pensado no sé de qué manera, pues Ulalume no es un nombre topográfico —no es una ciudad o una región sobre la que caiga la noche—, sino el de una amada muerta y enterrada en el bello y espantoso poema de Poe.

El 15 de agosto pasado empecé a tomar notas biográficas sobre la base de la idea (que tiempo antes fui teniendo) de escribir una especie de noche de Walpurgis: aquella de Poe en Baltimore cuando el poeta trataba de seguir viaje a Nueva York y se vio engullido por el *maelström* de un destino hecho de horribles azares.

Las notas que ahora tengo en mi mesa versan sobre dos biografías de Poe —las de Walter Lennig y Jacques Castelnau—, el bosquejo que hizo Julio Cortázar para la presentación de su traducción de los *Cuentos de Poe*, la crónica de Emile Hennequin que figura encabezando la edición bilingüe de su *Poesía Completa* (Barcelona, 1978), y ¿cómo dejar de lado el famoso artículo de Baudelaire?

El tema que he llamado «Noche de Walpurgis» venía a ser, desde hace años, este: tratar de —tengo aquí una vieja nota que ahora paso a destruir porque la copio— «los abismos de una noche de Walpurgis. Alguien se interna en la noche de una ciudad y pierde la conciencia. Itinerario alucinante».

Ya con muchos materiales anotados, durante varios días, he trabajado en otras cosas, pensando siempre en empezar esta obra, con la idea de terminarla el año próximo, a la vista de varios viajes y compromisos. La otra noche —la del 8 al 9 de septiembre, durante la fiesta del Alarde en Hondarribia— se me ocurrió, leyendo por primera vez un texto teatral de Thomas Bernhard, la idea de que la comunicación entre Poe y su contorno se produjera en función de los ritmos del lenguaje, y la conveniencia de emplear algún modo especial para conseguir estos efectos. (En la última obra, acabada hace poco, lo intenté con Filoctetes y empecé presentándolo como un personaje que habla en verso mientras los otros en prosa, pero este procedimien-

to acabó diluyéndose en una prosa que se impuso como más efectiva para contar aquella historia de aventuras). También, en este primer contacto (tan tardío) con Bernhard, hallé una lista de sus obras en la que figura una titulada *Inmanuel Kant*. ¿Cómo será esa obra?, me pregunto ahora con una gran curiosidad, y trataré de conseguir un ejemplar, si es que la obra estuviera traducida, o de que algún amigo o amiga me la lea o me la cuente. (Pasado mañana iré a Madrid para tener mi primera entrevista con la directora, María Ruiz, que va a hacer la puesta en escena de mi *Kant* en el María Guerrero a principios del año que viene).

Tengo una idea que considero preciosa: la de que mis personajes hablen en distintas velocidades. Ello y el uso de la prosa y el verso espero que me den el cuadro de la incomunicación del poeta y el trazado de su definitiva caída en el abismo de Ulalume.

Ulalume es el amor. Ulalume es también la muerte.

HONDARRIBIA, 12 DE SEPTIEMBRE DE 1989.

Nota a 19 de abril de 1990

Durante los últimos días pienso seriamente en empezar a escribir esta obra, que ya desde hace tiempo tiene un nuevo y creo que definitivo título.

Veo en mis notas que el día 10 de diciembre del año pasado se me ocurrió que se titulara así: ¿*Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (También aquel día pensé en titularla: ¿*Dónde estás Ulalume?*). El primer título —*La noche esperaba en Ulalume* (que, por cierto, me sigue pareciendo muy sugerente y misterioso)— fue una ocurrencia del 19 de agosto del año pasado. Todo esto lo veo en mis papeles. Escribí un plan «en quince actos» entre los días 19 y 22 de agosto.

El 25 de noviembre pasado pude visitar, en el Bronx, la casita que fue de Poe, Virginia y la señora Clemm. No sin emoción recorrí aquellas habitaciones y miré sus objetos. Como se sabe, es la misma casa, aunque ahora está situada como a doscientos metros del lugar donde estaba entonces; y no fue destruida (cuando se abría la calle de Kingsbridge) gracias a la sensibilidad de algunos munícipes neoyorkinos que la colocaron, igualita, en el lugar en el que ahora está. Tengo algunas fotos que hicimos en el

lugar, así como folletos y postales, y también un bello *collage* que ha hecho y me ha regalado Camilla Perrotet, que nos acompañó en aquella visita al famoso Fordham Cottage. No quiero darle demasiada importancia a esta visita como dato para la escritura que voy a emprender, pero es lo más probable que su recuerdo me acompañe como un ángel siniestro pero también protector.

El pasado día 8 se hizo en el María Guerrero la última representación de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, una experiencia interesante y contradictoria, de la que salgo con renovados deseos de escribir este «poe» que vengo soñando desde hace tiempo.

Nota sobre la dirección de esta obra

Pienso en una dicción muy «vocalizada» y «ritmada». Podría también decirse: no realista. Partidario como soy de un teatro realista, siempre he visto con disgusto estético los carraspeos y las muecas (o visajes) con que muchos actores acompañan la actuación de los textos que les son confiados. Por ello y por otras causas hablé alguna vez de partir de una especie de «grado cero» e incorporar los elementos expresivos estrictamente necesarios. Pero en este caso, el asunto se pone serio, pues se trata de un intento de alejarnos tanto del naturalismo como de la declamación. No escribiré este texto en verso (aún no lo he empezado, y esto es una nota previa, también para mí), pero habrá de decirse como si lo fuera, aunque tampoco sé muy bien cómo puedan entenderse estas palabras, ya que los versos se dicen de muy diferentes y a veces malas maneras.

También voy a intentar que los ritmos de dicción sean varios, o sea, que los personajes hablen más o menos deprisa en cada momento, y casi siempre unos más deprisa que otros, hasta el extremo de que la incomunicación se produzca precisamente por esta diferencia de ritmo. Así ocurre en la vida o, por lo menos, en mi vida: yo no entiendo a la gente que habla demasiado deprisa (me parece que no habla, sino que parlotea), y mi ritmo de dicción parece resultar inaudible o desdeñable para los parloteadores. Cuántas veces he guardado silencio ante la imposibilidad de intervenir en un parloteo, y luego he tenido que escuchar cosas como esta: ¿Y tú, no dices nada?

Yo tendría que usar ahora una especie de código musical para indicar rapideces, lentitudes, grados de estos ritmos, y pasos graduales, más o menos acelerados, de uno a otro ritmo. Pero deseo escribir un texto legible literariamente, al margen de sus virtualidades propiamente teatrales y técnicas, y me resisto a escribir a la italiana *piano* o *pianísimo* o *andante* o *presto ma non troppo* o cosas así. Pero advierto sobre este factor muy importante y que yo

voy a anotar literariamente del modo que menos enfadoso pueda resultar para un mero lector del libro.

Es la primera vez que propongo una experiencia así y me gustaría asistir a los primeros ensayos para decir a los actores de un modo práctico y vocal en qué consiste la experiencia que quiero proponer.

Como idea general, puede funcionar la de que Edgar Allan Poe, a quien conoceremos y nombraremos siempre como Hedí o Eddie (como lo llamaban su familia y sus amigos), habla más lentamente que las gentes de su entorno. Podría pensarse que Eddy, según los casos y las situaciones, se expresaría: 1. lentísimo, 2. lento, 3. lento pero no demasiado; mientras los otros y las otras hablarían: 4. deprisa, 5. muy deprisa, y 6. en modo vertiginoso. La tragedia de Hedí, ¿no sería la de la incomunicación? Entre Hedí y su entorno se producirían, en los mejores momentos, conatos de comunicación. Digamos que entre las velocidades 3 y 4 no imagino un hiato, sino que ahí habría quizás una superficie común: es el punto en el que se dan, ocasionalmente, esos conatos a que me refiero.

No sé dónde he leído que en el teatro japonés tradicional —y ahora no puedo precisar si en el o *noh* en el *kabuki*— se usaba, o aún se usa, un metrónomo al menos durante los ensayos. Yo pienso en algo así como un metrónomo interior o interiorizado por las personas actuantes, e imagino más o menos estas seis velocidades que acabo de decir.

Mirando también hacia atrás, recordemos, como antiguos modelos de dicción, el de la tragedia ática, que se decía en una de estas tres formas, según los pasajes: dicción llana (llamémosla así), recitativo (me imagino a Edipo expresándose en canto gregoriano), y canto propiamente dicho (pasajes operísticos, dicho en términos de hoy). ¿Y ahora qué? Ahora se da una gama entre dos extremos: el de la dicción naturalista y el de la declamación neorromántica. Mi propuesta es, como decía, esta: una dicción muy vocalizada y articulada en diferentes velocidades.

Por fin, recordar que cuando Aristóteles establece la *melopoía* como uno de los seis elementos de la tragedia, es posible que se refiriera solo a lo convencionalmente musical que había en aquellos espectáculos, y que al elemento *lexis* atribuyera el tema de los ritmos de la dicción. Para nosotros, hoy, la música está en el conjunto del texto, que es, en ese sentido, como una partitura. Subrayemos esta cuestión a la hora de poner en escena este «poe», que primeramente, claro está, tengo que escribir.

Veo aquí, en una nota, que la primera ocurrencia y las primeras pruebas para hacer una escritura especial en este «poe», fue a las 5.30 de la madrugada del día 3 de octubre de 1989.

HONDARRIBIA, 21 DE ABRIL DE 1990.

Notas de escritura

1990, día 21 de abril

Empiezo a escribir el diálogo.

22 de abril

Termino el «primer acto» (cuatro páginas).

23 de abril

No escribo nada en todo el día. Llueve intensamente. Se ha inundado la parte baja —en la que habrán de vivir Juan y su familia, a punto de llegar de Nicaragua—, y Eva arrastra el problema con fuerza pero la situación es desbordante. Es casi imposible relajarse y concentrarse para trabajar. «Mientras se arrastra un piano —escribe Lee Strasberg en un libro sobre el que acabo de escribir un artículo para *Diario 16*— es imposible imaginar algo que valga la pena». Cito de memoria; es algo así. Tirando de un carro, ¿cómo escribir? Pero ¿en qué circunstancias se ha escrito siempre la literatura? ¿Podría Cervantes relajarse para concentrarse, o escribiría a salto de mata, y en lugares, a veces, en los que toda incomodidad tenía su asiento? Yo he escrito una buena parte de mis obras en los cafés de Madrid. Pero justamente en aquellos cafés buscaba un ambiente en el que nada podía sobresaltarme.

24 de abril

Escribo el «acto segundo» (tres páginas).

11 de mayo

Desde el lunes día 7 estoy en Madrid. El lunes hubo una charla sobre la *Perestroika* en la Biblioteca Nacional. No acudió el ministro de Cultura, pero hubo un soviético y una rumana que a mí me dieron ganas de reír y de llorar.

Durante estos días he escrito en varios cafés, a mi antigua usanza, a partir de la página 15.

Las páginas escritas a lápiz, que conservaré para unir las a las notas y al original, corresponden a la labor de estos días. Estoy conservando los materiales que siempre he tirado a la basura. La idea es la de revelar el revés de la trama: lo que en un tapiz hay detrás de lo que se ve.

Esta noche llega Juan con su familia de Nicaragua. Me he quedado a esperarlos y he aprovechado un poco el tiempo entre emoción y emoción.

Finales de mayo (en Hondarribia)

He vuelto a escribir. Transcribo y corrijo, al transcribirlo, lo escrito a lápiz en los cafés matritenses.

12 de junio

Durante esta noche, en una duermevela, he tenido la idea de acabar la obra con Muddie en varios momentos, a manera de epílogo, marcando un tiempo que no se agota en el entierro. Por fin, esta mañana he dado fin a la primera re-

dacción del texto, que más adelante miraré para hacer las correcciones que estime convenientes.

19 de junio

Reescribo la primera intervención de Muddie ante la tumba, ampliando el tema de la paz que ella siente. He llegado a algo parecido a lo que hay en *Jinetes hacia el mar* de Synge y *Bodas de sangre* de Lorca, porque ellos llegaron adonde ahora he llegado yo. No quiero, pues, apuntar esa escena a la cuenta de los homenajes literarios.

Un documento a tener en cuenta quizás

Se trata de una carta de Poe, citada por Emile Hennequin en el prólogo al libro de *Poesía completa* de Edgar Allan Poe (Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona 1978). Este es el texto en cuestión:

Usted me pregunta: ¿Puede indicarme cuál ha sido la terrible desgracia que ha motivado las lamentables irregularidades de su conducta? Sí, puedo hacer algo más que indicarlo. Esa desgracia es la peor que puede abrumar a un hombre. Hace seis años, mi esposa, a quien yo amaba como ningún hombre amó nunca, se rompió un vaso sanguíneo mientras cantaba. Se temió su muerte. Yo me despedí de ella para siempre y sufrí todas las agonías de su muerte. Sin embargo, se recuperó parcialmente y yo volví a esperar. Al cabo de un año, el vaso se rompió de nuevo. Yo experimenté justamente los mismos sufrimientos. Después, una vez más, y otra, y seguidamente otra aún, con diferentes intervalos. Cada una de estas veces yo pasé las agonías de la muerte; y a cada retorno de su mal, yo la amaba aún más entrañablemente y me unía a su vida con una desesperada obstinación. Pero yo soy por constitución excitable y nervioso en extremo. Me volví loco con paréntesis de horrible lucidez. Durante aquellos accesos de absoluta inconsciencia, bebí. Solo Dios sabe cuánto bebí. Como es natural, mis enemigos atribuyeron mi locura a la embriaguez, y yo a la inversa, mi embriaguez a la locura. Ciertamente, yo había perdido toda idea de salvación, cuando la hallé en la muerte de mi mujer. Pude soportar y soporto aún como un hombre aquella muerte. Lo que yo no hubiera podido resistir más tiempo sin perder la razón era la horrible y permanente oscilación entre la esperanza y la desesperación. En la muerte de quien era mi vida hallé una nueva existencia; pero ¡qué triste, Dios mío!

Nuestro drama no es la historia de un proceso alcohólico, pero sería bueno conocer las características del caso. Esta carta —cuya autenticidad suponemos aunque su texto no viene referido a una fuente precisa— podría ponernos en una pista falsa en el caso de que Poe hubiera intentado con ella una justificación interesada de su comportamiento social. Nosotros podemos suponer que junto a su amor por Virginia y su dolor

